PINACOTECA DE LOS GENIOS

4

Rubens

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578, T. E. 34-7501, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Pedro Pablo Rubens

Monografía, por JUSTUS MÜLLER HOFSTEDE

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

JUSTUS MÜLLER HOFSTEDE

Pedro Pablo Rubens

1

Pedro Pablo Rubens nació el 28 de junio de 1577 en Siegen (Alemania). Era hijo de un jurista que se había visto obligado a alejarse de los Países Bajos por motivos políticos. Su madre, María Rubens, volvió a Amberes después de morir su marido, y allí Pedro Pablo aprendió los rudimentos de la pintura junto al paisajista Tobías Verhaeght, que era pariente suyo. En 1593 entró en el taller de Adán van Noort y, un año después, en el de Otón van Veen, que fue su verdadero maestro durante cuatro años, es decir, hasta que Rubens, a su vez, abrió en Amberes un estudio. Ya en mayo de 1600 se dispuso a efectuar un viaje por Italia, que se presentaba más bien largo. En julio de ese año conoció en Venecia a Vicente Gonzaga, duque de Mantua, que quiso hacerle su pintor de cámara.

En marzo de 1603, fue enviado por Gonzaga a Madrid, para llevar al rey de España y al duque de Lerma, su ministro, una colección de obras de arte y de joyas. Después de haber pintado el tríptico donado por Vicente Gonzaga a la iglesia mantuana de la Trinidad (1604-1605), Rubens marchó a Roma, a fines de 1605, para seguir estudiando.

En el verano de 1606 lo vemos en contacto con los superiores de los Oratorianos, quienes le encargan el Altar Mayor de la iglesia romana de Santa María en Vallicella, recién construida por entonces. Entretanto, había pintado en Génova, en la iglesia de San Ambrosio, un retablo ofrecido por el marqués Nicolás Pallavicini y había efectuado otra obra para los Oratorianos, destinada a su iglesia de Fermo, en las Marcas.

Al finalizar octubre de 1608 una grave enfermedad de su madre, ya septuagenaria, lo llevó de vuelta a Amberes, pero aquélla había fallecido antes de que Rubens llegase. Rubens no debía volver nunca más a Italia. En septiembre de 1609, los archiduques Alberto e Isabel, gobernadores de los Países Bajos, lo llamaron para que fuera el pintor de la corte. En una carta de mayo de 1611, Rubens afirmaba que su estudio estaba de tal modo atestado de discípulos que había tenido que rechazar más de cien nuevos aspirantes. En ese mismo año pintó el tríptico de La Erección de la Cruz *para la iglesia de Santa Walburga, en Amberes, y luego (entre 1611 y 1614),* El Descendimiento de la Cruz, *para la Catedral de dicha ciudad.*

En octubre de 1609 contrajo matrimonio con Isabel Brant, y en enero de 1611 adquirió un gran terreno para construir su casa. A partir de 1617, Antonio van Dyck trabajó en su estudio y efectuó para él numerosas obras.

En marzo de 1620 Rubens recibió el encargo de 39 cuadros para el techo de la iglesia de los Jesuitas en Amberes. Dos años después, la regente de Francia, María de Médicis, lo llamó a París y proyectó con él la realización de 22 grandiosos lienzos, destinados a decorar una galería del Palacio de Luxemburgo y a celebrar el período de su regencia. La empresa se llevó a término antes de finalizar el mes de febrero de 1625.

En los años sucesivos a la muerte de Isabel Brant (acaecida en 1626), Rubens se dedicó a misiones de carácter diplomático. Al servicio de la archiduquesa Isabel, trató con el gobierno inglés para concertar la paz entre Inglaterra y España; en julio de 1628 fue llamado por el soberano español a Madrid para dar cuenta de los resultados de su misión, y en abril de 1629 Felipe IV lo envió a Londres para concluir el tratado.

A las dignidades que le confirió el rey de España, se añadieron pronto las del rey de Inglaterra quien, una vez firmada la paz, hizo, al artista, caballero. El soberano inglés, Carlos I, le encargó además la decoración de los cielos rasos del gran Salón de Recepciones del Palacio de Whitehall, en Londres (hoy "Banqueting Hall"), con una serie de pinturas alegóricas que el artista terminó en 1635.

Entretanto, en diciembre de 1630, Rubens contrajo segundas nupcias con una muchacha de dieciséis años, Elena Fourment, y en 1634 había hecho los primeros bocetos del decorado para la entrada triunfal del cardenal-infante Fernando en Amberes. En 1636 recibió su último gran encargo: el soberano de España le pidió una serie de escenas mitológicas para su pabellón de caza, Torre de la Parada. Como ya al iniciarse el último decenio de su vida el artista padecía ataques intermitentes de gota en las manos, la ejecución de ese último ciclo fue confiada, en proporción mucho mayor que las obras anteriores, a las manos de discípulos y colaboradores. Los cuadros llegaron a Madrid en 1638. Durante los dos años siguientes, los ataques de gota se hicieron más frecuentes y agudos. La última carta de Rubens está fechada el 6 de mayo de 1640 y su testamento es del 27 de ese mismo mes. Tres días después, el pintor falleció, y fue sepultado en la capilla que se había hecho construir en la iglesia de Santiago, en Amberes, detrás del altar mayor.

Humanismo italiano y tradición nórdica en la más estimulante de las experiencias barrocas

En los años siguientes a la segunda guerra mundial, algunos críticos norteamericanos presentaron y comentaron, en dos publicaciones, las obras de Rubens que, a partir de fines del Ochocientos, habían pasado a ser posesión de los museos y de las colecciones particulares estadounidenses. Con este hecho se vio claramente que, también en el Nuevo Mundo, le había sido reconocida al arte del gran pintor flamenco una vitalidad ilimitada, hecho tanto más significativo cuanto que la pintura de Rubens está en estrecha relación con ciertos valores especiales, que no son generalmente apreciados inmediatamente por la crítica positiva norteamericana.

Los conceptos de "Virtud", "Honor", "Grandeza" y "Gloria", que son la esencia de la pintura rubensiana, la celebración del triunfo de la Iglesia Católica, de la intrepidez heroica y de la belleza física, pueden parecer discutibles en medio de las inquietudes de nuestra época. Pero la acogida que los Estados Unidos han dispensado a la obra de Rubens muestra la firme intención de comprender y de honrar su arte; y de este deseo de penetración puede nacer un profundo interés crítico. En los museos de Europa las obras de Rubens están expuestas desde hace siglos y suscitan impresiones más o menos hondas; pero, tampoco en Europa debe renunciarse a comprender la pintura rubensiana en su verdadera esencia.

Esta comprensión más completa se realiza sólo cuando se interpreta toda la pintura de Rubens como una gran obra conservadora en la evolución de los destinos de Occidente. Examinemos brevemente la situación histórica, ante la cual se encontraba el artista alrededor de 1600.

Los Países Bajos, antiguamente pertenecientes en gran parte al Sacro Imperio Romano Germánico, luego sometidos a los duques de la Casa de Borgoña y después heredados de Carlos V por los soberanos de España, se habían dividido ya entonces por la escisión de los Países Bajos septentrionales, o sea lo que hoy es Holanda. Las provincias que le quedaban a España –la Bélgica actual– estaban rodeadas de enemigos: las tropas de Mauricio de Orange las presionaban por el norte, la flota inglesa operaba a lo largo de la costa y Enrique IV de Francia se había apoderado, al sur, de tierras que habían pertenecido a España. Poco antes de morir, Felipe II había renunciado simbólicamente al dominio español sobre aquellas tierras y nombrado a su hija Isabel y al esposo de ésta, Alberto de Austria, regentes de los Países Bajos meridionales. Y la pareja archiducal aprovechaba su propia libertad de acción para liberarse de las presiones ejercidas sobre las fronteras.

Negociaciones diplomáticas condujeron primero a la paz con Inglaterra (1603); después, al armisticio con Holanda (1609), y el asesinato de Enrique IV en 1610 determinó también el cese de las hostilidades en el norte de Francia. Así pues, cuando Rubens regresó de Italia y abrió su estudio en Amberes, las provincias meridionales atravesaban un período de resurgimiento y de consolidación interna, consolidación a la que el artista contribuyó con su obra. Y mientras en Holanda florecía una nueva potencia, democrática y calvinista; mientras en Francia Richelieu iba construyendo gradualmente los cimientos para una hegemonía continental, en Inglaterra se afirmaba un poder aristocrático y Alemania, en cambio, estaba por entrar en la extenuante Guerra de los Treinta Años, la restauración de los Países Bajos meridionales se ligaba de nuevo a la tradición de la "edad de oro" de Carlos V.

En Holanda, el arte estaba al servicio de la realidad cotidiana y burguesa; en Inglaterra aparecía un nuevo género de retrato cortesano; en Francia, el nacimiento de una pintura académica y oficial presagiaba ya la época del Rey Sol. Sólo Rubens lograba aún fundir la tradición religiosa del Medioevo, la cultura figurativa del Humanismo y la idealización alegórica dilecta de la Monarquía, en una unidad que abarcaba los tres elementos, sin que ninguno de ellos resultara rebajado en modo alguno. Debido a esta complejidad de motivos, Rubens podía dar satisfacción a todos los pedidos que se le hacían; y así creó, para la Reina Madre de Francia, una grandiosa apoteosis de su poder; enriqueció la iglesia de los Jesuitas de Amberes con un ciclo completo de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, ligadas unas con otras a la manera medieval, y pintó para el soberano español numerosos lienzos con representaciones mitológicas, inspiradas en la poesía de Ovidio.

Pero para poder atender tal multiplicidad de encargos, era menester una larga y compleja formación. Rubens, que estudió durante cinco años en la escuela de dos maestros distintos y emprendió después un viaje de estudio de otros ocho años, sigue siendo –en este aspecto– un ejemplo único en toda la historia del arte europeo.

2

Para rehacer y tornar fructuosa la herencia artística del norte de Europa, la de Italia y la del mundo antiguo, nuestro maestro estudió exhaustivamente las obras de esas comarcas y épocas. Y puesto que el medio más idóneo para su objetivo era la copia, ejecutó, en Amberes, numerosos dibujos de las estatuas de madera de la época de Durero, de las tumbas borgoñonas, de los antiguos retratos holandeses y de los grabados flamencos y contemporáneos de Bruegel. Adán van Noort le enseñó el orden y la claridad de la composición y Otón van Veen lo llevó a la representación plástica y orgánica de la figura y a la disposición ajustada de la escena.

En Italia, Rubens estudió el estilo del Tintoretto y los esquemas compositivos de Ticiano, el audaz lenguaje sintético del Pordenone y, en Venecia, la paleta del Veronés. En Mantua conoció la obra de Julio Romano y en Roma copió, en la Capilla Sixtina, los Profetas y las Sibilas de Miguel Ángel e hizo dibujos de las obras de Rafael en las Cámaras del Vaticano, en la Capilla Chigi, en Santa María de la Paz y en la Farnesina.

Provisto de álbum y lápiz, visitaba las colecciones pontificias y el Palacio Borghese y esbozaba estatuas, motivos de sarcófagos, bustos, gemas y camafeos. Entretanto, se iba acercando a las conquistas alcanzadas en aquellos años por el Caravaggio y por Aníbal Carracci. Pero junto a estos estudios, Rubens trabajaba en algunos grandes encargos; como Mantua, también Génova y Roma fueron importantísimas para el cabal desarrollo de su actividad durante aquellos años. La ejecución del altar mayor para la Iglesia Nueva de los Oratorianos de Roma debió ser acogida con gran satisfacción por los padres, ya que inmediatamente después de su terminación encargaron al artista otro altar para su iglesia de Fermo. De acuerdo con los padres del convento de esa localidad, el pintor eligió como tema una *Adoración de los pastores*, con seis figuras. Rubens pintó una escena nocturna, en la cual la luz brotaba como un fulgor sobrenatural del Niño, recurso ya usual seguido por los antiguos maestros holandeses; la actitud y la expresión de los pastores están logradas con gran vivacidad; el muchacho que aparece detrás se inclina curioso sobre el Cristo infante, mientras la anciana se vuelve llena de fe y de admiración hacia la Virgen. Enceguecidos por la luz, los dos pastores del primer plano parecen sorprendidos de hallar en aquel estado de pobreza al Niño anunciado por el Cielo. Los ángeles, en lo alto, están colocados en un grupo sólidamente compacto, como los pastores de abajo. *La Noche* del Correggio, que se encontraba entonces en San Próspero, en Reggio Emilia, sugestionó al joven pintor de una manera decisiva, inspirándole las soluciones para esta composición.

En Génova, Rubens pintó los retratos de algunos miembros de las familias patricias locales, como los Doria, los Spínola y los Imperiale. Nicolás Pallavicini le encargó una *Circuncisión* para la iglesia de San Ambrosio. La escena está compuesta de modo parecido a la *Adoración de los pastores* de Fermo; las figuras se hallan escalonadas en profundidad y, por lo tanto, el movimiento desborda de los límites del cuadro. La disposición de las figuras culmina en un ángulo agudo. En esta obra, por primera vez, se hacen claramente perceptibles los elementos barrocos de la pintura de Rubens: el espectador se siente atraído con intensidad por la composición; es solicitado, casi físicamente, a participar en el sacro acontecimiento que se desarrolla en el cuadro.

Hacia el final de su estancia en Italia, Rubens debió comprender que, sin fuertes apoyos, no podría rivalizar con la pintura barroca italiana, entonces en pleno florecimiento, y que, limitándose a los encargos que recibía ocasionalmente, no podría llevar a nuevas conquistas su propio lenguaje pictórico. Además, ya se hacía sentir seguramente la competencia suscitada por el grupo de los jóvenes discípulos de Aníbal Carracci —el Dominiquino, Lanfranco, Guido Reni, Albani y Badalocchio—. Ya en 1607, el archiduque Alberto, residente en Bruselas, había intentado desligar al flamenco de sus obligaciones con respecto al duque de Mantua. Pero resultó inútil, ya que Vicente Gonzaga no tenía intenciones de dejar partir a nuestro pintor. La enfermedad de su madre fue, por último, el pretexto que sirvió a Rubens para zafarse de Gonzaga, y su carta de despedida llegó a Mantua cuando ya el artista estaba hacía días en viaje hacia el norte.

3

1 - Elena Fourment - Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.

2 - Descendimiento de la Cruz - Amsterdam, Rijksmuseum.

3 - Estudio para una Crucifixión - Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.

4 - El profeta Jeremías, copia de Miguel Angel - París, Museo del Louvre (foto Giraudon).

Llegado a Amberes, abrió allí el gran estudio que le era necesario para la realización de sus numerosísimos encargos. Todas las obras surgían allí con arreglo a un procedimiento ordenadamente fijado, que Rubens mantuvo después hasta los últimos años de su actividad. Primero señalaba rápidamente con un apunte hecho a pluma la concepción del cuadro; luego ejecutaba con el pincel, a modo de boceto, un bosquejo al óleo, seguido finalmente de un verdadero "modelo", es decir, de una tabla de tamaño pequeño, también pintada al óleo, con los elementos esenciales del cuadro. Este "modelo" era presentado al que hacía el encargo para que tuviese idea del plan de la obra y, por regla general, era devuelto al pintor y quedaba en su poder. A continuación, el maestro dibujaba a lápiz unos estudios detallados de cada figura del cuadro, y los discípulos los trasladaban a la tabla o lienzo, y daban las primeras manos de color. Por último, era el propio Rubens quien terminaba la obra con la brillante fogosidad de su pincelada. El número de sus discípulos y colaboradores, que iba aumentando rápidamente, permitía, además, obtener numerosas réplicas de sus cuadros.

Como testimonio de esta técnica de trabajo poseemos una carta escrita en italiano por el pintor y dirigida al embajador inglés en Holanda, en la que diferencia las obras "enteramente de mi mano", los trabajos efectuados con la colaboración de sus discípulos y "retocados con mi mano" y, por último, las simples copias de los alumnos. Pero, en todos los casos, la estructura de la obra, cada una de las figuras y la inspiración de la composición del cuadro se deben siempre —incluso en las copias de sus discípulos— a Rubens, por lo cual resulta fácil reconocer también en ellas el sello del maestro.

Junto con las copias, los grabados fueron uno de los medios principales para la difusión del arte de Rubens. Y, también en este caso, el maestro seguía atentamente la obra, ejecutando primero un dibujo detallado de la composición (que servía después al grabador como modelo) y vigilando personalmente su traslado a la lámina de cobre. Después hacía los retoques y las mejoras necesarias y se prevenía —en todos los países de la Europa occidental— contra el riesgo de las imitaciones y falsificaciones.

Las obras que siguen inmediatamente al regreso del artista de su viaje a Italia se resienten mucho de la influencia del Caravaggio. En *La Anunciación* de Viena, por ejemplo, las grandes y recias figuras están impulsadas hacia el espectador. La luz modela plásticamente los cuerpos y difunde un amplio fulgor sobre la Virgen y el Ángel. El tema está desarrollado con dramática intensidad: las dos figuras casi se tocan y María retrocede, llena de temor, ante el Ángel que se le acerca.

Contemporáneo y, sin embargo, saturado de muy distinto espíritu, es el *Autorretrato con Isabel Brant*, de Munich. Es verdad que las dos figuras asumen también aquí dimensiones tales que cubren por entero la superficie del cuadro, y que, además, los personajes de la escena están colocados en el primer plano de la composición; pero la sensación dinámica se halla atenuada. La figura de Rubens y la de su joven esposa están insertadas en un óvalo, y se hallan claramente definidas en sus caracteres diversos. Isabel está blandamente sentada en cuclillas sobre el césped, con la cabeza junto a la mano de su esposo, que empuña una espada. El artista, en cambio, ocupa un asiento un poco más alto —un escabel de jardín—, de frente con respecto al espectador, y un lado de su figura se destaca sobre el paisaje despejado. Ambos visten ropas de gala, a la última moda, y se tocan con elegantes sombreros. El *San Pedro*, perteneciente a la serie de los Apóstoles conservada en el Prado de Madrid, se remonta también a los años inmediatamente sucesivos al regreso de Rubens de la Europa meridional y está concebido como un cuadro de meditación. El Príncipe de los Apóstoles se halla representado como absorto en un coloquio con el Cielo. Parece que, precisamente en aquel momento, recibe el poder que entrañan las llaves celestiales y escucha la orden divina, que lo llama a ser el jefe supremo de la Iglesia.

Así como el artista ha hecho revivir con intensa espontaneidad la histórica figura de Pedro, así también ha logrado infundir un soplo de vida inmortal a la imagen de su difunto maestro en el *Retrato de Justo Lipsio y sus discípulos*, que se encuentra en Florencia. El filólogo está sentado ante una mesa con tres discípulos (los dos hermanos Rubens y Juan Woverius) y señala un tomo de las obras de Séneca, de las que había ordenado y dirigido una nueva edición. A su lado aparecen dos estudiantes, que le deben su formación literaria: el jurista Felipe Rubens y el escritor Juan Woverius. Del fondo obscuro de las cortinas surge la figura del pintor, en la típica actitud del autorretrato, y vuelta la mirada hacia un lado. Y en el fondo, como símbolo de Roma —la ciudad donde Séneca trabajó y murió, y donde Rubens, su hermano y Woverius completaron su formación— se ve el Palatino. Por encima de Justo Lipsio, en una hornacina de la pared, está el busto de Séneca y los tulipanes, símbolo de la caducidad de las cosas, como queriendo significar que dos de los personajes retratados, Lipsio y Felipe Rubens, no se encuentran ya entre los vivos. El cuadro del Palacio Pitti es, pues, un cuadro "in memoriam", y el recuerdo, la fuerza del pensamiento que vuelve a la vida a los difuntos, es un elemento esencial en el arte del pintor. Con su obra, el gran artista flamenco ha levantado un monumento imperecedero a sus contemporáneos y a las figuras de la historia.

La evolución que el arte de Rubens experimentó entre 1610 y 1620 resulta evidente si se comparan dos obras como *La derrota de Senaquerib* y *El rapto de las hijas de Leucipo*, conservadas en la Pinacoteca de Munich. En ambos casos hay una escena dramática, agitada, con jinetes, luchas y choques; pero, en el cuadro de la batalla, caballos y hombres aparecen enmarañados, mezclados de modo inextricable en un conjunto con numerosas figuras en brusco movimiento; en cambio, en la escena mitológica se muestran sólo las figuras de los cuatro personajes, orquestadas en una composición claramente ordenada; más aún, los cuerpos de los caballos recortan su mole sobre el paisaje abierto. Ahí están: los dos hijos de Zeus, con sus bronceados y hercúleos cuerpos, y, por último, como eje de la composición entera, la

espléndida presa de los héroes: los cuerpos refulgentes de las dos mujeres. Rubens ha renunciado aquí a todos los elementos accesorios lo mismo a la escolta de los dos jóvenes que a las doncellas de las hijas del rey, para concentrar toda su atención en la estructura monumental, estatuaria, del grupo. El cuadro de Munich es una prueba evidente de cómo el pintor tiende a la expresión plástica, al "monumento".

En su tratado "Sobre la imitación de las estatuas antiguas" el maestro explica, en efecto, cómo debe seguirse el ejemplo de los escultores antiguos, sustituyendo, sin embargo, lo pétreo de las estatuas por la representación de la carne viva. Y, en verdad, *El rapto de las hijas de Leucipo* nos presenta esculturas pintadas, impregnadas de intensa vida dramática.

En el decenio 1610-1620 Rubens comenzó a pintar también paisajes. Ya a fines del siglo XVI los artistas flamencos se habían especializado en diversos géneros de la pintura, tales como el retrato, el cuadro de altar, las escenas costumbristas, las naturalezas muertas y los cuadros de arquitectura. Con su excepcional potencia creadora, Rubens consiguió una vez más armonizar entre sí estos géneros artísticos diversos, imprimiéndoles el sello de su estilo inconfundible. En el *Paisaje con vacas* de Munich, nos presenta un cuadro de la fértil campiña flamenca, con sus pastores que ordeñan y su lozana vegetación. La sensación de la tranquila realidad cotidiana y la sencillez de los elementos de esta composición alcanzan, mediante el empleo del color, un lirismo propio, y se transfiguran en una imagen que va más allá de los límites de una pura y simple descripción objetiva.

En el *Paisaje con Filemón y Baucis* de Viena —compuesto poco más o menos doce años después— todos los detalles del paisaje flamenco que Rubens podía observar y anotar se traducen ya en una visión de honda fuerza poética, como si los dioses hubieran descendido a una tierra encantada. El paisaje está tratado como escenario de una leyenda de héroes, y tanto los árboles, como la maleza, los arroyos y las nubes parecen figuras que se mueven, que viven.

Alrededor de 1620, Rubens recibió algunos encargos de gran envergadura: ciclos de pinturas como el destinado a la iglesia de los Jesuitas de Amberes o como el ejecutado para la Reina Madre de Francia en el Palacio de Luxemburgo, de París, tenían que llevar su potencia creadora a la máxima tensión.

En una escena como *El desembarco de María de Médicis en Marsella*, hoy en el Louvre, era preciso reproducir con cierta fidelidad la ceremonia oficial (como debió haberse desarrollado en tal ocasión); era preciso hacer reconocibles a los asistentes y, al mismo tiempo, idealizar el acto con todos los medios de que podía disponer el artista —la alegoría y el color, sobre todo—. La simple confección de los bocetos para el ciclo de María de Médicis debió tener ocupado a Rubens durante una larga temporada. La escena del desembarco, de un *pathos* totalmente festivo, está dividida en dos planos: mientras, en el de abajo, tres ninfas sostienen, como cariátides, la planchada de desembarco y obsequian a la futura reina, en la parte superior, la soberbia figura de María de Médicis recibe, desde lo alto, la acogida de Francia, representada por una alegoría. La apoteosis de un acontecimiento histórico, tema constante de toda la pintura barroca de los siglos XVII y XVIII, está aquí afrontada de un modo que servirá de ejemplo básico para muchas realizaciones futuras. También en *El viaje de María de Médicis a Les Ponts-de-Cè* con la reina cabalgando —dueña y vencedora— por las tierras de Francia, el tema está traducido por una representación triunfal.

Los últimos diez años de nuestro maestro están aún marcados por una ininterrumpida actividad creadora, que no fue turbada ni por luctuosos sucesos familiares ni por misiones diplomáticas. Cómo sabía Rubens unir todas las categorías tradicionales y los tradicionales géneros pictóricos en una temática y en una realización absolutamente personales lo demuestra su *Autorretrato con Elena Fourment en el jardín*, conservado en la Pinacoteca de Munich. No se trata ni de un simple retrato, ni de un cuadro de género, ni tampoco

4

de un vulgar paisaje de jardín; de nuevo, el artista ha sabido aquí transformar un hecho cotidiano en una especie de "monumento". La joven Elena entra, del brazo de su esposo, en la residencia conyugal que deberá administrar y cuidar. La obra ocupa un puesto tan especial en la producción del maestro, que muchas veces la crítica ha negado que fuera de Rubens. Pero el reconocimiento del carácter precisamente "histórico-monumental" de esta obra, no deja dudas acerca de su autor.

La familia y el ambiente flamenco predominan en las composiciones de este último decenio: así, en *La Sagrada Familia* de Colonia, las figuras están ligadas estrechamente entre sí, en actitud afectuosa, y la expresión de sus rostros es íntima y profunda, mientras en la *Kermesse* del Louvre, la vida de los aldeanos en la llanura que circunda Amberes está observada con risueña afabilidad.

Y aún surgen más retratos bellísimos: el de *Elena Fourment con sus hijos*, el de *Elena cubierta con un abrigo de pieles*, el *Autorretrato del artista anciano*, de Viena, obras todas ellas en las cuales el renovado encuentro con Ticiano, uno de los más grandes maestros italianos del Renacimiento, determina en el arte de Rubens una nueva orientación estilística. Si primero había buscado, sobre todo, el relieve plástico, la corporeidad de la imagen, pintando casi como si fuera escultor, ahora redescubre en sí mismo, bajo las sugestiones de Ticiano, su vocación auténtica de pintor.

El color adquiere en el decenio entre 1630 y 1640 un valor propio; el juego movedizo de la luz y la materia preciada de las telas se ofrece a los ojos del pintor como una sustancia mágica por sí misma.

Pero, incluso en ese momento, la finalidad artística de nuestro maestro fue la pintura monumental. En su último *Autorretrato* de Viena, hizo de su figura, en efecto, un monumento de excelencia sin par.

* *Véase "El JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Anunciación (1609-10 aprox.) - Viena, Museo de Historia del Arte - *La acentuación dramática del movimiento —expresada aquí con la agitación de los pesados pliegues— es la nota característica del lenguaje artístico de Rubens en los años inmediatamente siguientes al regreso del artista de su viaje a Italia. Este cuadro fue pintado para el Colegio de los Jesuitas, de Amberes.*

II - Rubens e Isabel Brant - (1609-10) - Munich, Pinacoteca Antigua - *El autorretrato del artista con su primera mujer fue pintado sin duda a poco de su casamiento, celebrado en octubre de 1609. Los cónyuges se sientan al aire libre, en una especie de "jardín del amor"; el pintor aparece sentado en un asiento más alto que el de su esposa; las manos de ambos están enlazadas.*

III - Justo Lipsio y sus discípulos (1611-12 aprox.) - Florencia, Palacio Pitti - *Este cuadro, conocido también con el título de "Los cuatro filósofos", parece haber sido compuesto a poco de la muerte de Felipe, el hermano del pintor, ocurrida en 1611. La obra está dedicada a la memoria de aquél y del filólogo Justo Lipsio, que fue maestro de los dos hermanos Rubens.*

IV - La derrota de Senaquerib (1613 aprox.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Con sus infinitos recursos de pintor, Rubens lograba no sólo atender felizmente los numerosos encargos de retratos, paisajes, retablos, etc., sino que sobresalía también en las escenas de caza en que ponía numerosas figuras, y en complicados episodios de batallas. La derrota de Senaquerib es una prueba espectacular de ello.*

V - El rapto de las hijas de Leucipo (1617 aprox.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Más que como acción violenta, el rapto de las hijas del rey de Tesalia está representado por el artista como solemne acontecimiento épico. Las figuras de las mujeres secundan el movimiento dinámico de los héroes; sólo la expresión de sus rostros y sus manos indican resistencia. El conjunto resulta felizmente unitario.*

VI - VII - Rubens y Elena Fourment en el jardín - (1631) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Del brazo del marido y acompañada por el hijo, Elena Fourment —con ojos curiosos y admirados— entra en el espléndido jardín de la casa de Rubens. Un cuadro de intimidad familiar que el pintor ha desarrollado casi como una escena "histórica", tomada de la propia vida.*

VIII - La educación de María de Médicis (1621-25) - París, Museo del Louvre (Foto Giraudon) - *Esta es una de las veintidós telas pintadas para María de Médicis, viuda del rey Enrique IV de Francia. La amplia participación de los discípulos en esta obra no impide descubrir, en la vitalidad de las imágenes, en la seguridad de la compaginación y en el esplendor de los colores, la mano del maestro.*

IX - Paisaje con Filemón y Baucis (1630-32 aprox.) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Entre los numerosos paisajes pintados por Rubens, éste es un típico ejemplo de paisaje "mitológico". La descripción minuciosa de los detalles del paraje está sublimada hasta convertirse en una visión solemne, en donde no puede suceder nada que no sea heroico o divino.*

X - Elena Fourment con su hijo (1634 aprox.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *En la fase madura de su actividad, Rubens se inspira con frecuencia en el mundo íntimo de sus afectos familiares. En este cuadro de Munich, las figuras de Elena Fourment y su hijo parecen casi las de una Virgen con el Niño: es una fusión de lo mundano con lo sacro, como acontece siempre en Rubens.*

XI - La Sagrada Familia (1632-34 aprox.) - Colonia. Museo Wallraf-Richartz - *Rubens repitió en varias ocasiones el tema de la Sagrada Familia. En esta versión, la Virgen y el Cristo Niño se estrechan en un núcleo fuertemente unitario, hacia el cual se vuelve la mirada amorosa de Santa Isabel y del pequeño Juan Bautista. San José se mantiene modestamente al fondo.*

XII - El jardín del amor - (detalle - 1635 aprox.) - Madrid, Museo del Prado - *Parejas de enamorados pasean por un mágico jardín, entre sonrisas, canciones y susurros de palabras. Los ágiles vuelos de los amorcillos se destacan sobre la arquitectura fantástica, inmersa en el esfumado del fondo. La intensa visión dramática de tantas obras de Rubens se ha mitigado aquí, adquiriendo una especie de serena dulzura.*

XIII - La vuelta del trabajo (1635-38 aprox.) - Florencia, Palacio Pitti - *La adquisición de una propiedad rural situada en Steen, cerca de Malinas contribuyó al acercamiento del artista a la vida de los aldeanos, a su cotidiana labor. Esta amplia composición está dominada por una gran sensación de quietud: la vitalidad y la fuerza dramática, típica de los primeros paisajes de Rubens, ya han desaparecido en este cuadro.*

XIV-XV - El rapto de las Sabinas (1635 aprox.) - Londres. Galería Nacional - *El relieve plástico que casi convertía a las figuras de Rubens en un equivalente pictórico de las estatuas y monumentos escultóricos, se atenúa, en las obras del decenio 1630-1640, gracias a una más fluida gama cromática. Esta está tomada, preferentemente, de Ticiano, hacia quien Rubens dirige a menudo sus miradas en su fase tardía.*

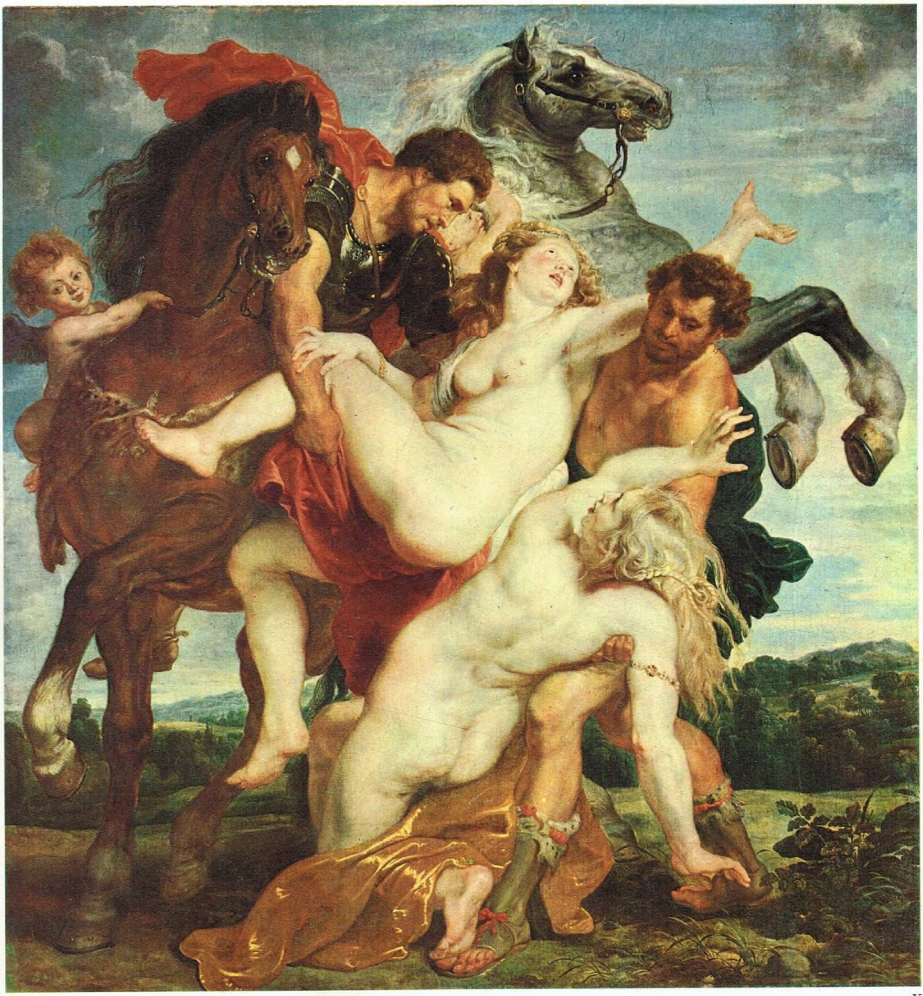
XVI - Autorretrato (1638-40 aprox.) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Las pocas veces que Rubens se retrató a sí mismo, lo hizo —como por lo demás en todos sus retratos— buscando el elemento "típico", que confiere al personaje representado su semblante característico. Este autorretrato vienés nos lo muestra como un gran señor, distante y severo.*

XVII - Retrato de Susana Fourment (El sombrero de paja - 1625 aprox., en la portada) - Londres, Galería Nacional - *Rara vez ha dado Rubens a sus retratos una tan vivida y espléndida intensidad cromática. Esta obra, que representa a Susana Fourment, cuñada del artista, pertenece a los comienzos de la fase tardía de Rubens. El cuadro ha sido recientemente restaurado.*

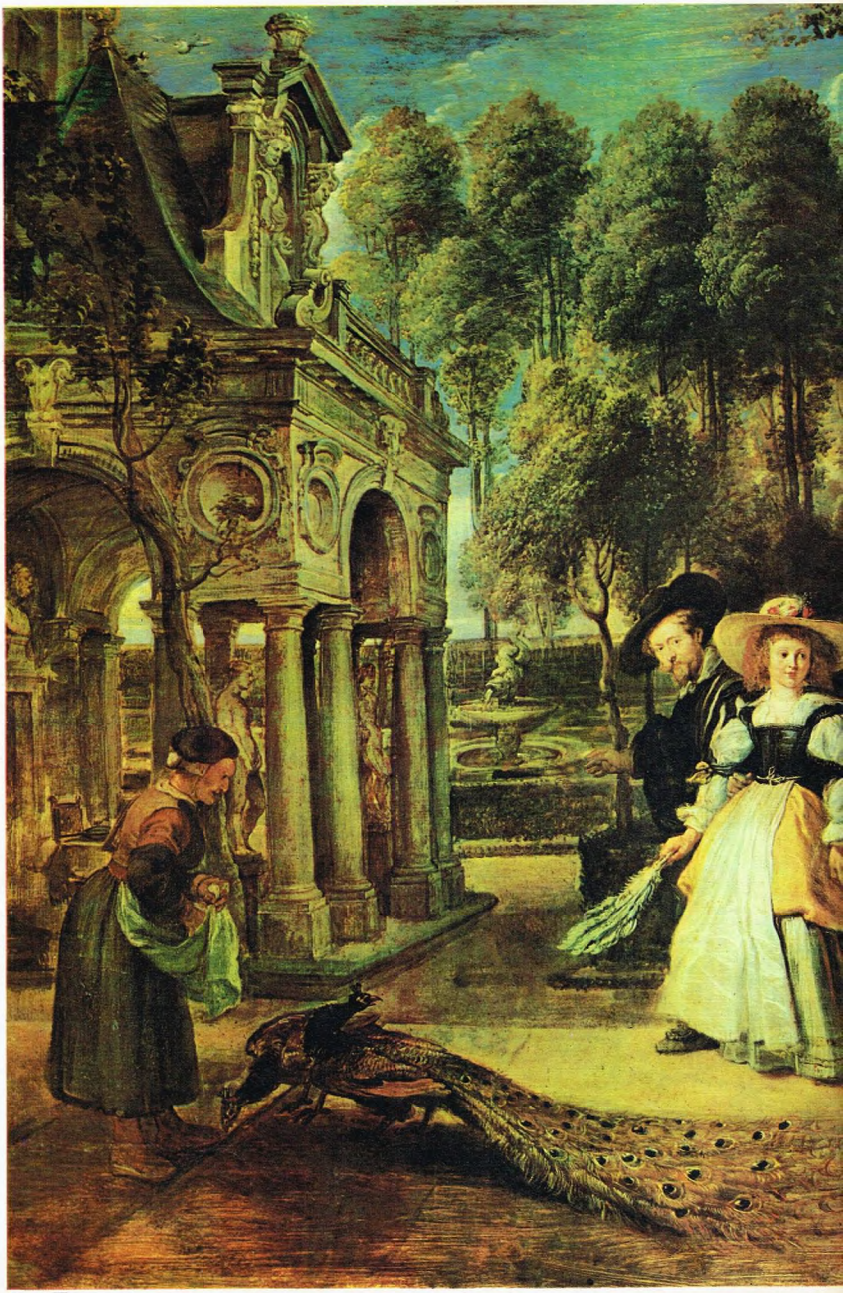
I

III

IV



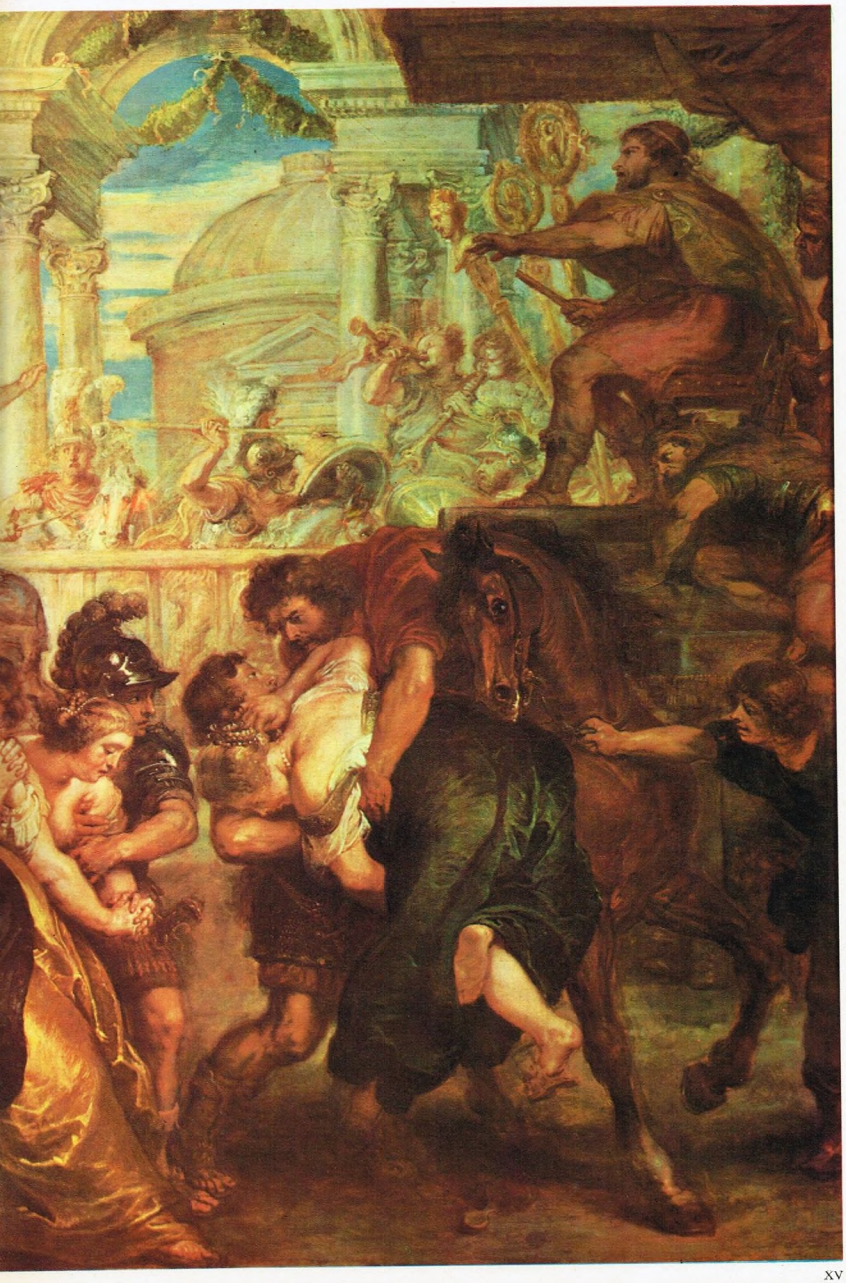
V



IX

X

XIII



Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones: Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá — Pesos 10.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José — Colones 6.50

*** CHILE**
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago — Escudos 3.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador — Colones 2.80

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona — Pesetas 50.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala — Quetzales 1.—

HONDURAS
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa — Lempiras 2.—

(1) MÉXICO
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 • México D. F. — Pesos 12.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua — Córdobas 6.50

PANAMÁ
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá — Balboas 1.—

*** PERÚ**
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima — Soles 30.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan — Dólares 1.—

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo — Pesos 1.—

URUGUAY
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo — Pesos 12.—

*** VENEZUELA**
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas — Bolívares 4.50

* *Distribución a partir del 31 de julio de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 11 de agosto de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 BB
Tarifa Reducida Concesión en trámite
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

ARCHIPOLIS LUCA 2225

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

20-V-64